

# 17

## Nyelvművész az önhivatkozások szorításában

SZENTESI ZSOLT

**V**an egy magyarul publikáló magyar író, aki több mint három és fél évtizede Németországban él. Soha nem akart csoportokhoz, írói társaságokhoz, szekértáborokhoz tartozni, „alkatilag kívülállónak” vallja magát, sőt ahogy mondja: „nem szeretem a fizikai jelenlétemet igénylő nyilvánosság semmilyen formáját, és mindig is idegenkedtem hasonszőrű emberekből álló, szervezett csoportoktól.” 10 művel rendelkező szerző, aki viszonylag kevésbé ismert, vagy legalábbis kevésbé emlegetett alkotó. E tíz műből hat olvasható könyvformátumban, három az író internetes honlapján érhető el (ebből kettő ott is csak részleteiben), egy pedig ott sem. Egy – a számokat tekintve – viszonylag termékenyebbnek tűnő szerző, aki 30 éves kora óta ír, de első könyve kiadásakor 41 éves, s mikor a második napvilágot lát, már csaknem 50. Akinek több nyelvre is lefordították egyik könyvét (*Nyolc perc*) 2007-es megjelenése óta. Ő Farkas Péter.

Az életmű első három darabját (ill. azok egy részét) a szerző feltette honlapjára, csak ott érhetőek el. Az *N.N.-füzetek* a '80-as évek közepe óta íródik, s a cím (*N.N.*=napra nap) is kifejezi, hogy ez legfőképp egy személyes élményeket, eseményeket rögzítő-elemző naplóféleség, melynek közérdeklődésre számot tartó szövegeit az író bárki számára elérhetővé kívánta tenni. Így például az *edenkobeni feljegyzések* Petri Gy. életének egy tragikus időszakát tárják elénk 1989-ből. (Később, a *Háló* c. műbe is átkerül ez az emléksor.) Egy alapvetően nem a nagyközönségnek íródó naplószerű feljegyzés(halmaz) nyilván nem követel meg olyasféle összefogottságot, megszerkesztettséget, nyelvi-stilisztikai pontosságot, gondolati-szemantikai elmélyültséget és összetettséget, mint egy nyilvánosságnak készülő irodalmi szöveg – s az *N.N.* kapcsán valóban érvényes e megállapítás. Még inkább elmondható ez alkotónk azon írásairól, melyekről csak annyit tudunk, hogy íródnak, de néhány részletet leszámítva csak a szerzői honlap informál létezésükről. E *via deus*nak elnevezett füzetekben álmok jegyződnek le.

A weboldal szerint a '80-as évek végén egy regényféleség írásába kezdett szerzőnk. Az elkészült mű 1998-ban látott volna napvilágot. Arról ugyan nem informál a site, végül is miért nem jelent meg a könyv, ám a szöveg ott elolvasható *Agyregény* címmel. A meglehetősen zavaros, eléggé összefüggéstelen történet főszereplője egy Artúr nevű fiatal, kinek (meglehetősen kidolgozatlan) figuráját egyes szám harmadik személyű elbeszélő narrálja. A műbeli epizódok olyan egymásra dobált ötlet-halmaznak látszanak, melyek alig-alig kapcsolhatóak össze. Épp ezért lényegibb jelentésvilágok, határozott szemantikai kontúrok nem alakulnak ki. Ezt művészi szempontból tovább terheli az elbeszélés erőltetett „jópofizása” (kiszólások a befogadóhoz), túlzott manírossága, ráadásul a nyelvhasználat is hasonló vonásokkal rendelkezik; azon egyszerre üt át a fontoskodás és a (néhol képzavaroktól sem mentes) pontos leírni/megnevezni akarás átlátszóan szándékolt és keresett képszerűsége.

Farkas Péter első nyomtatásban napvilágot látott alkotása, a *Háló (Szinopszis)* 1996-ban jelent meg. Öt részt tervezett az alkotó, egyenként 73 „passzussal”, hogy az egész végül „365 szakasz legyen”. Ez így nyilván utalás az esztendő teljességére. Ám már itt megmutatkozik a szerző epikájának egy később is élénk tűnő problematikussága: a túlzottan egyértelmű „megcsináltság”, a deklarativán feltárt illetve feltárni/felmutatni kívánt megszerkesztettség. A *Hálót* illetően feltehető a kérdés: van-e valamiféle (mély)szerkezeti jelentése, szemantikai jelentősége a 365-ös számnak, e szám nyilvánvaló utalásrendszerének? Mi köze e számtechnikai komponálásnak a műhöz, annak bármely (elsősorban jelentéstani) rétegéhez? Azt a felszínesnek mondható egyszerű választ leszámítva, illetve igencsak szimpla összefüggést felmutatva, hogy a könyvben egy év eseményeit, cselekedeteit, ötleteit, vízióit, közvetlen és közvetett információit kapjuk, jóformán semmi. Ezt ráadásul a webes szerzői szöveg negligálja: a rövidebb-hosszabb részek ’90 és ’94 közt íródtak. Egy másik aspektusból vizsgálva az alkotói intenciót: a 365 miért épp 5x73-ként áll előttünk? Bármiféle szempontból mutat-e valamiféle koherenciát a művel éppen ez a numerikusság? Válaszunk most is nemleges; se az 5-nek, se a 73-nak nincs se a jelentésség, se a kompozicionalitás felől nézve relevanciája, bármiféle vonatkozási pontja a művel, annak világával, bármely rétegével. E kinyilatkoztatott megkomponáltság, intencionalizáltság csak a szerzői információból tudható. Másképpen: hogy a mű 5 egységre oszlik, egyértelmű: (1), (2)...-ként különülnek el a fejezetek. Ám igen kicsi a valószínűsége, hogy akár egy recenzeáló kritikus is megszámlolná a bekezdéseket. Azaz a szerzői nyilatkozat ismerete nélkül nem valószínű, hogy tudatosul a 365-ös szám MAGÁBÓL AZ ALKOTÁSBÓL! Akkor pedig ez csak egy kívülről kreált, egyébként tetszetősnek tűnő, ám „levegőben lógó” külsődleges „csinálmány”. Mindez pedig igazán a későbbi művek kapcsán nyer jelentőséget!

A *Háló* meglehetősen nehezen olvasható és értelmezhető mű – ami még természetesen nem értékítélet. Az már inkább, hogy ennek legfőbb oka annak általános megszerkesztetlensége. A legkülönbözőbb ötletek, benyomások, víziók, élmények, érzületek, perceptuális fragmentumok, emlékképek sorjáznak egymás után – a legkisebb megformáltság nélkül. Mondhatni, a szerző leírta, ami épp eszébe jutott. Ami mégis bizonyos fokú koherenciát ad a műnek, ilyen értelemben olvashatóvá és jelentéssé teszi, az, hogy az egymásra következő részek nagyjából hasonló világlátást, létérzékelést tárnak elénk, sugalmaznak. Ez az alábbi kifejezésekbe foglalható bele: pusztulás, elmúlás, rombolás, a lét egyetemes negativitásba hajlása, defektusos, csak a hiány szavaival körbeírható létezés, ahol még az emlékek sem képesek megszépülten megjelenni, akár a nosztalgikusság felől átértelmeződni. Ismerős és ismeretlen állandóan átjátszik egymásba egy episztemológiai szkepticizmusba hajolva, a mindent átható negatív értelmű elbizonytalanodás okán. Mindez a legkülönbözőbb terekben, motívumokban és poétikai elemekben ölt testet. Az idő és tér időnként teljességgel determinálhatatlan, egymásba csúsznak síkjai: „A helyszínek összeesnek, egymásba csúsznak vagy egymásra, és ilyenkor különösen megkettőződnek, megsokszorozódnak a körvonalak. A megszokott fények és árnyékok új tónust kapnak.” Metaforikusan: „A képek úgy ütnek át a sáros, megereszkedett föld felszínén, mint a fagyott földbe egykor sekélyen elkapart holttestek foszlott, nedvesen kerengő matricaképei. Elfertőződött, homályos tükörlabirintus.” (63) E létélmény lecsapódásaként minden sivár, cement-, hamu- vagy „beteges színű” (82); homály, szürkület, sötétség uralkodik. Többszöri motívum a fekália, a különböző testnedvek – negatív képzetekben. Valóság és álom, reális és irreális, valós és vizionárius gyakran összekeveredik, sokszor úgy, hogy a bekezdések végén átértékelődnek és átértelmeződnek. A néhány többször visszatérő állandó elem (Dömsöd; Kertész utcai lakás) jól ellenpontozza a világ kaotikusságát, egyetemes bizonytalanságát, kiismerhetetlenségét, hiányra épültségét.

Szerzőnk második könyve, a *Törlesztés* 2004-ben jelent meg. Az alcím (*Kivezetés a Gólemből*) egy az interneten 1997 óta írt szövegegyüttesre utal, mely egy ún. hipertext, azaz a legkülönbözőbb olvasáskombinációs lehetőségeket kínáló textushalmaz, s *Gólem* címmel a website-on olvasható a mellékelt hálózattal együtt. Ez az új – többnyire internetes – szövegkonstrukció határozottan szembemegy a tradicionális műkonstruáló eljárásokkal éppúgy, mint a hagyományos felépítettségű irodalmi művel, valamint a rögzült befogadói elváráshori-

zontokkal, olvasástechnikával és dekódolással. A műelemek (akár a hangok, szavak, mondatok, akár a köznapiság, a stilizáltság, retorizáltság vagy poétizáltság szintjén) nem „egyszerűen” csak egymáshoz kapcsolódnak, hanem ún. markerek révén más műelemekre kapcsolnak át s azok akár még továbbakra. Irodalmunkban leginkább Esterházy *Termelési regénye* egy korai és remek példája ennek – azzal együtt, hogy ott az „átkapcsolások” egyrészt limitáltak, másrészt a két szöveg közt a XX. századi epika szemantikumképző eljárásaiból ismert metaforikus jelentéskonfiguráció működött, fenntartva a tradicionálisabb műképzést. A mai hipertextek (a *Gólem* is) ennek még a látszatát is igyekeznek elkerülni. A tág értelemben vett polifónia jegyében a hipertext két alapeleme, a lexia és a passzus abszolút egyenértékűek, s hiányzik bármiféle logikai, grammatikai, szemantikai alá-fölé rendeltség. Vagyis minden elem egylényegű, legelsősorban azért, mert az elemek nagy része alig kapcsolódik egymáshoz. Nem jelentésbővítő, -magyarázó funkciójukban *működnek*, hanem önállósult fragmentumként *léteznek*. Így legelsősorban az *organikus* kapcsolódás hiánya zárja ki, hogy az egymásutániságból, pontosabban a logikai vagy szemantikai egymásból következőséből létrejöjjön egy teljesebb és szervezettebb jelentéskapcsolódás, egy egységesülő szemantikai tömb. Fő *kapcsolóelvvé* a szabad asszociációk által „irányított” szövegformálás lesz, ahol épp ezért az egyes elemek *önálló* – bár nagy nyitottsággal bíró – jelentésekkel rendelkeznek. Ezen egymásból következős csak részleges, felszínes vagy épp megmagyarázhatatlan (illetve erőltetetten interpretálható), s helyébe az egymásmellettiség lép. Így a jelentések nem konvergálni, sokkal inkább autonómizálódni és divergálódni fognak. A nagyfokú szemantikai és interpretálhatósági nyitottság így végső soron abszolút parttalanná válik, az egyes szövegrészek akoherensen, atomizálódva léteznek egymás mellett. (S ez akár a dilettantizmusnak is könnyen utat nyithat, hiszen a fentebbiek szerint bármit le lehet írni, egymás mellé lehet tenni anélkül, hogy bármiféle koherenciára, organikusságra, kompozicionalitásra, strukturáltságra kellene törekednie a „konstruktőrnek”).

A *Törlesztés* tehát a *Gólem* könyvformátumú változata. Erre utalnak a társasjátékot idéző alcímek a *BEDEKKER* c. részben, azaz az interneten (a *Gólem*-szövegnél) fellelhető „hálózat”-ban haladásra, mozgásirányokra. S arra, hogy ez valóban egyfajta (társas)játék, melyet ketten játszanak: az utasításokat (s a szöveget) adó író, s e játékmezőt bejáró, egyúttal a szövegeket befogadó olvasó. Ehhez járulnak még az egyes részek előtti rövid helymegnevezések – hisz egy „bedekkert”, azaz útikönyvet olvasunk –, melyek eléggé amorf teret képeznek meg, idéznek fel. Leginkább azért, mivel maguk a szövegrészek is – a hipertextnek megfelelően – a mellérendeltség elvén működnek. Tulajdonképpen montázsok egymásutánját olvashatjuk – abszolút polifonikusan. Egyik elnevezés szerint rizómaszerű a szöveg (strukturátlansága, elrendezetlensége okán), más terminológia ún. összefonódó lineáris szerkezetéről szól. A mű teljességgel kollázsokra esik szét, s koherenssé legfeljebb csak a fragmentumokból áradó hangulat képes tenni a művet, valamint az emlékezés permanens aktusa. E hangulat ürességet, kilátástalanságot, cél- és oknélküliséget áraszt, fenyegetettséget, a lét általános értelmetlenségét. Különösen a víziókat, álmokat elénk táró részekre érvényes ez. Sok részleten átsüt a totalitárius diktatúra rideg embertelensége és erőszakossága – anélkül, hogy ez a részt egyértelműen koherens, organikus egységgé szervezné. Már csak azért sem, mert bár vannak visszatérő figurák, azok szintűgy nem képződnek határozottan megrajzolható alakokká, még kevésbé szereplőkké a szó szokványos értelmében. De leginkább személyiségekké nem képesek szervesülni/alakulni. Beazonosíthatatlan, lényegi vonásokkal nem rendelkező epizódfigurák mindannyian, amint a felidézett életszeletek, történések is (melyek ráadásul kifejezetten hétköznapiak, triviálisak – ezért pusztán a csak részleges átszemantizálódásra képesek) önmagukban állnak, ezen értelemben valóban rizómaszerűen; annál is inkább, mert beidéz(őd)ésük is tetszőleges, véletlenszerű, ilyenformán alogikus, bármiféle összekapcsolódást, -kapcsolhatóságot nélkülöző.

A mű második és harmadik része valamiféle metaregényként értelmezhető. Egy bizonyos M. Klein áll a gondolatmenet és a szövegek középpontjában, aki recepcióként dolgozva vonzódik az irodalomhoz, ami művészi alkotások másolásában manifesztálódik. Majd elha-

tározza: az önálló regény létrehozatalának ingoványos territóriumára lép; ám rögtön ezután egy folyamatos kishitűség lesz rajta úrrá, minek következtében újra és újra a mű megalkothatatlanságáról ír rövidebb-hosszabb esszéisztikus eszmefuttatásokat. Ezek azonban tele vannak manírral és erőltetett párhuzamokkal. A mű létrehozhatatlanságát sajátosan mutatja fel elhatározása: minden szót csak egyszer fog leírni. Ezzel pedig lényegileg megy szembe a művésziesség egyik legmeghatározóbb alapkövetelményével, az ismétlődéssel. Ráadásul M. Klein utolsó időszakában a szóbeli kommunikálás lehetőségét is elhárítja. Márpedig aki se nem ír, se meg nem szólal, az nemhogy irodalmi, de bármiféle szöveget képtelen létrehozni, ami pedig a művészet negligál(ód)ását eredményezi. Amint Pilinszky kapcsán mondták: a hallgató költészet nem költészet; az egyszerűen hiány, a nincs. S ez már művészetontológiailag több annál, mint valamiféle nyelvfilozófiai szkepszis, nyelv általi megnevezhetetlenség, kimondhatatlanság.

A két záró rész (SÉTA; VISSZATÉRÉS) meglehetősen zavaros, sokszor meddően esszéizáló, helyenként tudományoskodónak ható szövegrészeket foglal magába, s nem, vagy csak alig, erőltetetten kapcsolható az első fejezethez. Ekkor is leginkább a megszerkesztetlenség vethető az alkotó szemére; az írói fantázia, kreativitás mintha itt is fölébe nőtt volna az alaposabb átgondoltságnak, kompozicionális eljárásoknak, technikáknak. Kiemelendő erény viszont a farkasi nyelvezet összetettsége, pontosságra törekvése, sokfelé burjánzó, gazdag asszociációs bázisú szintaxisa és szövegformálása. A mondatok ritmikája, a rövid és hosszú mondatok eltalált ütemváltogatása fontos eleme ennek. Különösen hasonlatalkotásban vannak még inkább kiemelendő pozitívumai szerzőnk nyelvezetének. De csaknem ugyanilyen fontosságú a szókincs nagy gazdagsága, változatossága, újszerűsége. Mindezeket figyelembe véve megkockáztatható: Farkas prózanyelve Nádas Péteréhez mondható közelinek.

A 2007-es *Nyolc perc* Farkas Péter eddigi legjelentősebb alkotása. Egy egészen öreg házaspár mindennapjai peregnek előttünk életük utolsó szakaszában. A két figurának jellemzően még neve sincs, öregasszonyként és öregemberként neveződnek meg, ez is kifejezi elesettségüket, leépültségüket, létük végletes deformitását, hisz nevük hiányában épp személyességük, individuum mivoltuk foszlik semmivé. A két öreg szinte csak vegetatív lényként éli az életet, különösen az asszony, aki csaknem teljesen elveszítette emlékezetét, az időskori demencia uralja a testet, melynek foglyává válva legelemibb üritési szükségletein sem tud uralkodni. A szóbeli kommunikáció is erősen redukáltan működik csak köztük. Már a lakás elhagyására sem képesek, oda vannak bezárva – életük egyáltalán nem távoli végeztéig. Csak a tévé villódzása nyújt némi kikapcsolódást, „szórakozást”, ám megérteni az öregember sem tudja már a hallottakat, jóval leépültebb felesége még annyira sem; őt a természetfilmek állatainak látványa köti le legfeljebb. Sokszor megrázó, sőt torokszorító módon áll előttünk ennek az elaggott, testüknek kiszolgáltatott emberpárnak a többszörösen is redukált, ürességbe futó léte. Farkas nyelvezete, rövid, szikár, tömör mondatai, kegyetlenül pontos és találó megnevezései tökéletesen adják vissza a drámaiságot éppúgy, mint a leszorított lét kétségbeejtő tragikumát, emberlétünk, emberi mivoltunk elvesztését, elveszettségét. A fenyegetően kopogó mondatok a létüresedés és halálközelség szorongatását is érzékeltetik. A narratori szenvtelenség, az egyes szám harmadik személyűségből is következő distancia, a precíz, aggályosan pontos leírások remek kontrapunktjai annak az iszonytatóan redukált és deformált, nem egyszer alig elviselhető testi fájdalommal járó megnyomorított létnek, amit az elbeszélő elénk tár. Ráadásul – a kontrasztosság segítségével tovább fokozva a leépültség szörnyűséges állapotát – egy az öregembernek írt levélből arról (is) értesülünk, hogy korábban kiváló botanikus volt, nagy tudású szakember, kiről tanítványa így vall: „Mennyire csodáltam a természettel és a szellem természetességével összesimuló forma- és arányérzékét, a legcsekélyebb redundanciától mentes szellemi és tárgyi környezetét.” (65) Micsoda szörnyűség ehhez képest, mivé lett ezen emberi elme és test! Már olvasni sem tud, mert bár „pontosan felismerte a jelek és a szavak különálló értelmét, nagyobb nyelvi egységekkel azonban nem tudott mit kezdeni. Csak kivételes alkalmakkor bomlott ki agyában, vagy sokkal inkább a szívében egy-egy mondat értelme.” (44)

A regény azonban nem elsősorban a két öreg tragikus léthelyzete, illetve annak pontos, ugyanakkor megdöbbentő, s így a befogadóban együttérzést, sajnálatot kiváltó leírásai miatt nevezhető szinte már remekműnek. (Leszámítva a címet, amely csak a szerzői magyarázat alapján értelmezhető, a műben nincs rá semmiféle utalás.) Hanem azért, mert mindezek mellett megható, helyenként szívbemarkoló módon áll előttünk az is, hogy e két végtelenen lepusztult, leromlott, kétségbeesetten vegetatív létfunkcióira redukálódott lény még e kilátástalannak, tragikusnak tűnő léthelyzeten is miként képes felülemelkedni, a heroikusság legkisebb jele nélkül fölébe nőni kiszolgáltatottságának, a mindenki számára sajnos előbb-utóbb elkerülhetetlenül bekövetkező szörnyű sorsnak, a vég felé közeledés szorongatottságának, a testet szinte teljesen szétromboló erőknél. Egyrészt olyan, a legapróbb, legmindennapiabb dolgokban is örömet, belső békét, harmóniát meglátva és megélve, mint kiülni az erkélyre, reggelit készíteni, nyugodtan lefeküdni-felkelni, vagy a leromlott test ritkán normális működését meg tapasztalni. Másrészt, s ez még lényegibb: e létszituációban is szinte lépten-nyomon átélni a szeretet, a másik felé való szüntelen odafordulás, az odahajló-ölelő szeretés örömét, ily módon embernek lenni ebben az emberhez már egyébként iszonytatóan méltatlan helyzetben. Egészen megdöbbentően képes Farkas ennek epizódjait megformálni. Az öregember egy alkalommal ültében bevizel, majd konstatálva a történeteket feleségével „együtt nevettek felszabadultan, cinkosan, csordultig töltve a pillanatot önfeledt boldogságukkal.” (30) A szenvedés, kín, megalázottság, kiszolgáltatottság, a tehetetlenség ellenére is ott az „önfeledt boldogság” – így tud győzedelmeskedni a humánus, emberi mivoltunk az emberhez sokszorosán méltatlan körülmények fölött. Az odaadó törődés, amivel a férj részben magatehetetlen társát segíti, öltözteti, vetkőzteti, mosdatja – e részletekben szintén az el nem múló, el nem apadó szeretet megannyi apró jelét láthatjuk. Akárcsak a gyakori gyengéd simogatásokban, összenézésekben, kézrátételekben, közös dúdolásokban, vagy ahogyan a férj a többszörös szellemi-testi leépültségéből fakadó helyzeteket kezeli. Legvégül pedig a regény zárata, az öregember (éber) álma, mely egészen emelkedett, már-már felejthetetlen és megható befejezése a műnek: a pár együtt, boldog harmóniában lépked a kertből a házba, valamikori „valóságos szerelmesekként összecsókolózva”. Mindez pedig azért is tud megdöbbentő és szívbemarkoló, a giccs leghalványabb jele nélkül könnyfakasztó lenni, mert Farkas mondatai nagyon precízen megfogalmazottak, tökéletesen egyensúlyoznak a tragikum és a szelíd, odahajló megértés, illetve az idill határán. Egyszerűen tényközlőek, leíróak, de igen érzékletesek, annál is inkább, mivel az a líraiság, mely szerzőnk prózáját már korábban is jellemezte (gazdag asszociációs hálójú, invenciózus képek, hasonlatok, melyek szemléleti horizontja gyakran, akár egy mondaton belül is képes a mikro- és makrokozmosz elemek, meglátások közt mozogni, illetve azokat egyberántani), az most itt minden szempontból túllépve a korábban sajnos nem egyszer megfigyelhető öncélúságon, teljesen a figurák, a helyzetek, a testi-lelki szituáció érzékletes és élményszerű leírásának *szolgálatába* állítódott, a szó legpozitívabb értelmében alárendelődött a műegésznek.

A 2009-es *Kreatúra* lényegében három kisregényre oszlik. Bár Gerőcs Péter mellett érvel (Műút, 2009o16), hogy a három műrész végül is képes egésszé szervesülni, okfejtése és bizonyítása nem igazán meggyőző. Felfedezhető koherencia, ám ezt nem elsősorban a nyelvi megformáltság Gerőcs által pontosan kifejtett karakterjegyei felől vélem felfejthetőnek; már csak azért sem, mivel Farkas szintaxisa, szcenikája, ezen belül elsősorban hasonlatai, azok asszociációs horizontjai, organikus szövegformálása a korábbi művekben is nagyobb részt hasonló volt. A recensens szól még motivikus összefüggésekről, egybejátszásokról is, ám ezek egy részét kissé erőltetettnek vélem. Azért is, mert az általa beidézett kisregények közti szövegismétléseket olyan farkasi intenciónak látom, mely ezen túl direkt, kissé szájbarágó módon próbálja a szövegkoherenciát megteremteni. Ha összefüggés van a három textus közt, az sokkal inkább működik a metaforikusság, illetve a világlátás/létérzékelés szintjén. (Egyáltalán nem baj egyébként, ha a három műegység „csak” e szinten/módon szervesül egybe; nem feltétlenül kell egységes regényt látnunk valamiben, ha nem az.) Mindhárom darabban a lét

végletes és végzetes kiüresedettsége, értelmetlensége, ok- és célnélkülisége áll előttünk, az emberi létezés univerzálissá, totálissá dagadt tragikuma. Mindegyik mű halállal végződik, hisz mind a „pusztulás topográfiáját” (27) rajzolja meg. Egyik figura számára sem adatik más, „csak a végtelen, fagyos üresség, mélyében a meg-megkoccanó magánnyal.” (96) Az értelmetlenné vált térben és időben vergődnek a kisregények központi alakjai, akiket nehéz „főszereplőnek” nevezni, annyira a létezés legalján tengődő, az étellel leszámolt, perspektíva nélküli torzók. Hiába például, hogy mind a (*magány*), mind a (*félelem*) központi alakja (Paul Celan, illetve Hölderlin) író, már az írás sem nyújt se vigaszt, se reményt. Előbbi leáztatja a teleírt papírlapokról a tintát öngyilkossága, utóbbi (elborult elmével) meg teszi szövegét elhurcolása előtt. Az ember valóban csak „kreatúra” itt, s sorsunkban – bárkik voltunk, bármiféle életet éltünk – elkerülhetetlenül és tragikusan egyek, ugyanazok vagyunk.

A *Kreatúra*, bár nem oly fegyelmezetten megkomponált, összefogott és szerkezetében minden tekintetben végiggondolt alkotás, mint a *Nyolc perc*, ám jelentős könyve az eddigi életműnek.

A 2011-ben megjelent *Johanna (Cold song)* az eddigi szövegekkel ellentétben (kivéve az előző mű Hölderlin-részét) a távoli múltba lép vissza, a 16. századba. Örült Johanna férje (Szép Fülöp) halála után két és fél évig bolyongott a halott koporsójával, majd hátralévő életét (csaknem öt évtizedet) egy vártoronyban tölti fogolyként. Johanna személyiségét, állapotát, lefokozott, leszorított létezésének rideg körülményeit, kapcsolatát gyermekével, az elszakítás szörnyű élményét, a nehezen elviselhető megpróbáltatásokat, a mindennapos szenvedést a már korábbi Farkas Péter művekből megfigyelhető aprólékosan részletező leírással tárja elének a narrátor. E minuciózus helyzet- és állapotbemutatók alatt persze a szerzőnként már megszokottnak mondható metaforizáló, permanensen hasonlatokat használó, meglehetősen tág spektrumban mozgó asszociációkból építkező, a legparányibbat az egyetemessel kapcsolatba léptetni képes kontinuos, folyton szcenírozó szemléletet és ennek megfelelő nyelvezetet értem. A kétszeresen is bezárt (a toronyba, ill. saját világába) Johanna végletes egyedüliségének tragédiáját tárja elének a regény, egyúttal azt, miként küzd legelső sorban saját démonaival, vízióival, állandóan hullámzó kedélyállapotával, ráadásul úgy, hogy tisztább pillanataiban maga számára is világos e harc kétségbeesítő kilátástalansága, s az is, hogy ez ideje végeztéig, azaz haláláig fog tartani. Egy hideg, rideg világ ez, ahogyan erre a mű alcíme is utal, s az a dalszerű valami, amit a mű elején ad elő egy vándorszínész, s amit Johanna is végighallgat és -néz zárkájából. (Párhuzamot mutat ez valószínűsíthetően – ahogyan erre a szerzői site is utal – Purcell *Artúr király* c. operájának *Cold song* áriájával.) E világból kitörni, elmenekülni lehetetlen, amint elviselni is csak emberfeletti képességekkel rendelkező lény képes, hisz épp az hiányzik, ami a *Nyolc perc* világát torokszorítóan átmelegíti: a szeretet, aminek hiánya Johannát „jég és fagy holt birodalmába/ a jégfalába zárja.” (26) Mivel Johanna csaknem néma egy anyja általi gyerekkori nyelvsérülése miatt, így kommunikálni sem tud, hogy legalább ezzel tenné emberibbé és elviselhetőbbé létezését. Alapkérdésnek tűnik azonban: van-e Johanna történetének valamiféle általánosabb, egyetemesebb szemantikuma – a tragikum, a testnek, másoknak, önmagunknak való szörnyű kiszolgáltatottság, a hideg, szeretet nélküli lét szomorúságának és nyomorúságának felmutatásán túl? Azt mondhatjuk: viszonylag kevésbé. Amit a szerző elének tár, e megközelítésben önköreiben marad, nagyobb részt megreked saját világának horizontján belül, külsődleges kapcsolódási pontjai viszonylag rövidre zártak. Ez az, ami viszonylagosítja, részlegesen problematikussá teszi a mű fentebb leírt erőit.

Az 2013-as *nehéz esők (hard rain)* c. regény egy többszörös utalásrendszerre épülő metatextuális és poli- vagy intermediális szövegkonstrukció. Farkas Péter már több korábbi művében is találkozhattunk azzal, hogy egyes – akár legapróbb – szövegelemek kapcsán utalásokkal élt alkotásai végén, de jóval nagyobb számban találkozhatni ilyesfélékkel honlapján. Az egyes művekhez néha igen hosszú lábjegyzetsorozat tartozik, kifejtve, mi honnan, miért került bele írásaiba. Ezek tanúsága szerint textusai sokszorosan átszöttek irodalmi művekre tett utalásokkal, de film(jelenet)ekre, zenei alkotásokra, azok versezeteire, sőt festményekre is számos rájátszással él. E hatalmas műveltségről tanúskodó allúziótömegnek azonban csak



egy töredéke „jön át” magából a konkrét Farkas-műből, és sajnos még kevesebb szervesül bele akár szerkezetileg, akár szemantikailag. S ez nem egyszerűen csak az aktuális befogadó figyelmetlensége/felkészületlensége okán van így. Sokkal inkább azért, mert egyetlen szó vagy szintagma nem feltétlenül képes alluzív módon funkcionálni, vagy épp egy tucat más műre is utalhat(na). Túl ad hoc-szerű az utalások túlnyomó hányada. A *nehéz esők* több festményre, filmre, szövegre is utal, ám az egész úgy tűnik, mintha Farkas túlmagyarázná az egyes műrészleteket, sőt belemagyarázza egyik művet a másikba és viszont, mert az intertextuális és -mediális utalások túl didaktikusan, szájbarágó módon teremtik meg (vagy akarják megteremteni) a kapcsolódási pontokat. Ráadásul e kontaktusok egy része meglehetősen esetleges, ezért nem sokat ad hozzá a műhöz, annak jelentéseihez (Klee, Kiefer képei; Doom-játék). Farkast korábban is érdekelték a különböző művészeti alkotások összekapcsolhatóságai, s ez a *Gesamtkunstwerk* az internet által nyilvánvalóan nyit eddig soha nem látott lehetőségeket. Ám mindez csak akkor válhat jelentős esztétikai értékké, ha az egyes elemek koherens, organikus egységbe olvadnak, egymás jelentéseit nem csak megtámogatják, de felerősítik, új fénytörésbe helyezik, sőt erőteljes módon poliszemantizálják. Farkas művében nemcsak az a problematikus, hogy az egyes szövegrészek (néhány manírosnak vagy erőltetettnek ható párhuzamot leszámítva) nem képesek igazán kompozicionális s így szemantikai egységgé szervesülni, de az is, hogy az utalásrendszerek sem tudják ellátni a szerző által intencionált kapcsolatrendszerrel. Hangulat, világlátás, létérzékelés szintjén nyilván felmutathatóak közös vonások, ám (szemben a *Kreatúrával*) az egész inkább széteső, fragmentarizált és részlegesen kidolgozott. Mindezek következtében úgy tűnik, e mű sikerültsége – minden szerzői jó szándék, a rengeteg beemelt külső elem (a kevesebb bizonyára több lett volna) ellenére – alatta marad az életmű előző három darabjának.

## ABSTRACT

Péter Farkas, novelist, has been living in Germany since the early eighties. His first works are only available on his website but not in print. These and his first two novels published are experimental pieces with compositional mistakes and little aesthetic value. The talent of the author, however, is shown by his use of metaphors, similes and other devices. His most prominent work is *Nyolc perc* (*Eight minutes*), published in 2007 and translated into several languages. This staggering novelette lets us take a glimpse at a very brief part of an elderly couple's life. His newer works (*Kreatúra* [*Creature*] *Johanna*, *Nehéz esők* [*Hard Rain*]) are significant as well in spite of the careless editing and the constant references to the author's previous works.